EXPRESIA DRAMATICĂ A OPEREI LUI MIHAIL SADOVEANU

DE

FLORIN FAIFER

Armonioasă și vastă, avînd parcă respirația adîncă a mării, freamătul și neliniștea pădurilor, seninătatea și măreția suverană a culmilor de munte, opera sadoveniană, expresie unică a sufletului românesc, se mărturisește adînc și în perspectivă dramatică. În magma ei fierbinte au pătruns experiențe dureroase, al căror ecou se prelungește pînă tîrziu, în opere de maturitate. Conflictul familial, sfîrșitul tragic al mamei, frămîntările din viața satului, pribegiile fără de nădejde ale deposedaților vieții, purtînd în suflet „dureri înăbușite", nenumăratele „comedii pline de sarcasmul sonor al durerii" — acele triste întîmplări din viața cenușie a tîrgurilor de provincie — toate, umbre întunecate ale amintirii, străbat universul sadovenian cu reflexul lor tragic. Un univers care înfățișează, la începuturile sale, o lume violentă, sălbatică în porniri, omul, exponent al unei civilizații incipiente, legat de natura care îl înconjoară și de care abia începe să se desprindă, cu instincte puternice și reacții elementare. Deslușind, în negura unor vremuri imemoriale, începuturile unei istorii care avea să fie plină de zbucium, scriitorul—rapsod alcătuiește mereu cînturi ce cuprind nașterea și împlinirea unui neam. Cozma Răcoare va rămîne, după un timp, undeva în urmă, în aburul său de legendă. Scriitorul mag putea să se exprime acum pe deplin. Kesarion Breb sau Nicoară Potcoavă se născuseră. Ciclul era desăvîrșit.

Firește, expresia dramatică va corespunde etapelor pe care opera le parcurge. În perioada începuturilor, ea este elementară, imediată. Totul se rezolvă prin act. Acțiunea este aceea care primează, reflexia, înțelepciunea întronîndu-se abia mai tîrziu. Fondul acesta, pasional, patetic primește o rezolvare directă, nemijlocită, faptele înfățișate fiind de multe ori „drame sufletești rezolvate prin violente descărcări fizice". E

An. lingv. ist. lit., T. 19, p. 129—150, Iași, 1968.

observația lui Lovinescu care credea că descoperă ca o trăsătură esențială a literaturii sadoveniene că, „după cum toate conflictele materiale se rezolvă în bătaie și omor, conflictele sufletești se rezolvă în posesiune". Chiar raportată la prima fază de creație, observația, nu lipsită de adevăr, diminuează conținutul dramatic al unei opere ce se anunță, încă de la primele manifestări, într-un chip mai complex. Din mica povestire *Cu arcanul*, de pildă, se degajă o atmosferă sadoveniană de neconfundat. „Un pribeag istorisește, la o stînă, într-un peisagiu de singurătate, o dramă de dragoste din trecut. Vîntul de toamnă sună ca un acord mîhnit peste dureri înmormîntate". Întreaga esență a dramatismului sadovenian este concentrată în acest pasaj, unde germinează principalele motive dramatice care își vor găsi eflorescența mai tîrziu. În nici un caz, în planul expresiei, ele nu ar putea fi reduse cu totul la un stadiu pur fizic, senzorial — beție, adulter, bătaie, omor, bestialitate sexuală —, cum încerca să acrediteze tabloul sinoptic al lui Sanielevici. Cu toate că la Sadoveanu mai toate manifestările de forță și energie fizică și sufletească sînt privite sub semnul dramatismului, expresia dramatică se situează îndeobște la o scară superioară, lăsînd în urmă mișcarea primară și spontană a gestului reflex. Dramatismul — stare fizică — se convertește în dramatism — stare de spirit. Treptat, eliberat de unele reziduuri ale actului contingent, el se concentrează cel mai adesea în forța magică, evocatoare a cuvintelor, cu lungi ecouri de poem. Conținutul operei e asimilat în limbaj. Nu numărul de crime sau sinucideri, de aventuri și pericole contează în primul rînd. Ca și în vechile tragedii, dramatismul se poate întemeia nu doar pe acțiune, pe dramă deci, în accepția ei primordială, cît pe pasiune, pe patos. Căci, așa cum spunea Călinescu, „patosul este starea interioară normală a scriitorului". Definiția lui are, se poate spune, un suport senzorial, ținînd mai puțin de premeditare sau de concepție, în sens strict dramaturgic („realitățile simple ale vieții sînt mai dramatice și mai complicate decît combinațiile celui mai ingenios romanțier", *Frunze-n furtună*, VI, 379[1]; „viața e mai fantastică de multe ori decît combinațiile dramaturgilor", *Pe marginea lui „Manasse"*, VI, 278).

Cufundat în peisajul mirific al naturii, scriitorul simte, întotdeauna, o „senzație aprigă" în fața unui spectacol impresionant și rar cum este „marea dramă divină a desfacerii apelor și a alegerii uscaturilor". Contemplația e animată de un fior care se numește pasiune: „ochii trebuiau să vadă, nervii să tremure". Pentru dramatismul sadovenian aici aflăm geneza, în intensa percepție senzorială. De aici începe evoluția spre expresia rafinată, ultimă a dramatismului ca imanență a unei filozofii asupra vieții.

[1] S-a folosit, pentru ilustrare, ediția Mihail Sadoveanu, *Opere*, vol. I—XVIII, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954—1959, vol. XIX, București, Editura pentru literatură, 1964.

Într-o operă în care liricul și epicul — un epic de respirație epopeică — se împletesc atît de armonios, atît de organic, elementul tragic nu numai că nu poate lipsi, dar el este o componentă esențială. Fundamentat, originar, pe cele două principii mai sus amintite, el își caută o formă de expresie adecvată. Așa cum se întîmplă în opera lui Sadoveanu, planul epic nu are o expresie de sine stătătoare și pentru sine, înfățișîndu-se prin „interioritatea subiectului", după formula hegeliană, prin mijlocirea lirismului, un lirism cu dens substrat patetic. Dramatismul sadovenian își trage substanța nu atît din acte, din exploatarea unor avataruri ale acțiunii reale, exterioare, cît din evocarea lor. Spiritul interior al manifestărilor, al actelor fenomenale este acela care primează și acest spirit, căutîndu-și forma de expresie cea mai proprie, o va găsi în cuvîntul poetic, în sugestie, capabilă să ofere o înfățișare plastică a unor sentimente și reprezentări.

Atunci cînd în paginile sadoveniene adie o tainică înfiorare, o emoție blîndă și duioasă, ori cînd în tectonica povestirilor se resimt vibrațiile unor cutremure sufletești violente, e un semn că scriitorul percepe realitatea în chip dramatic. E un contact dramatic, dar și liric, totodată. Actul inițierii în misterul tulburător al fenomenelor se săvîrșește prin „poezie și instinct". Iar revelația iscată va să fie transmisă prin efluvii armonioase de poem, ale cărui unde sînt turburate cînd și cînd de volbura unor motive tragice. Printre acestea, și poate în primul rînd, taina. Vocabulă cu misterioasă rezonanță, taina e, cel mai adesea, vălul care ascunde suferințele unui pribeag, unui nedreptățit al soartei, ce poartă în sine chinul unor gînduri amare pînă în clipa solemnă a izbăvirii.

Sursă bogată de dramatism, pribegia este multă vreme o temă dominantă, aproape obsesivă, a eposului sadovenian, căreia i se asociază o alta, cu predominanță în perioada de început — singurătatea. Stîrnite de sentimentul înfrigurat al morții, ecourile ei se pierd în neguri de tristețe și suferință. Încercarea de a o îndepărta cheamă, firesc, nevoia de confesiune. Destăinuirile, grele de mîhnire, răspîndind o discretă melancolie, coboară din suferințe din trecut, împlinindu-se în povestiri înnegurate. Mărturisirea poate aduce alinare sufletului ostenit de evocarea durerilor care s-au petrecut, eliberîndu-l de o povară purtată îndelungă vreme. Considerată prin prisma valorilor tragice, povestirea dobîndește așadar o funcție catarctică. Aceasta în cazul în care actul confesiunii, al comunicării deci, nu are de întîmpinat nici o opreliște. Pentru că alteori singurătatea nu are ieșire, apărînd ca o damnațiune a eroului, dramatismul ei fiind sporit de senzația chinuitoare a neputinței de a comunica. E ceea ce se petrece, între alții, și cu Petrea Străinul : „În sufletul lui gemînd, mărturisirea, *vorba mare*, născu, izvorî prin ochii înfrigurați : buzele tremurară purtate de un freamăt dureros, — dar vorba rămase în adîncuri, se stînse..." (*Petrea Străinul*, I, 550).

Există la o bună parte a eroilor sadovenieni, mai ales la aceia din romanele de început, o incomunicabilitate sui-generis, dacă se poate spune, fenomen care, mai ales în *Apa morților*, antrenează destinul unor personaje, dezvoltîndu-și o intensă putere de iradiere dramatică. Maria Stahu, eroina romanului amintit, vede în Voinea „singura ființă în stare să-i înțeleagă durerile și înstrăinarea". Față de soț, ea se simte mereu mai străină, mai singură. „Nu era singură; — comentează scriitorul cu altă ocazie, — Voinea dormea sforăind ușor, trudit de muncile zilei, în patul larg, roș; dar *se simțea singură*" (*Apa morților*, V, 221) „— Ce ai, frate? Spune-mi și mie ce ai?... — N-am ceva care se poate spune" (*ib.* 224). Ca Maria, și Voinea, într-un ajun de Înviere „se simțise singur în casele lui de la Plopeni, singur și trist" (*ib.* 92). Oamenii nu se mai înțeleg, fiecare cu gîndurile, cu interesele, cu patimile lui. Voinea îl întreabă pe Dumbravă de albine, „patima" acestuia, dar îl ascultă cu gîndul dus în altă parte. Altă dată, tot așa, Stahu își deplînge căsnicia nefericită, cu o femeie care nu-l iubește, Voinea cugetă în sinea lui că soția maiorului s-ar cuveni să-l intereseze mai mult, în timp ce Cristian, al treilea conviv, dă din cap „cu compătimire" și pleacă împleticindu-se.

Singurătății, izolării nu-i este însă dat să rămînă mereu nefastă. Înconjurată de o aură de mister, ea poate să devină un miraj, o promisiune a unui trai senin, departe de patimile vinovate ale lumii. Firește, și aici pot surveni uneori întîmplări triste. Dar atunci ele sînt ascunse cu grijă, ferite cu pudoare de o curiozitate lipsită de decență, profanatoare. Aflăm aici unul din izvoarele *tainei*, expresie încifrată, simbolică, marcă lirică a unei existențe dramatice. Sînt taine care nu se deschid niciodată, purtînd mereu, ca într-o criptă, amintirea unor suferințe vechi. Alteori însă, în ambianța prielnică a aducerilor aminte de la vreun loc de popas, de preferință hanul de la răscruce — el însuși nucleu dramatic cu virtuți evocatoare, — taina poate înflori, desfăcîndu-se în istorii în care faptul dramatic nu mai e întotdeauna cutremurător, oripilant, ca în momentul săvîrșirii lui, ci primește altă rezonanță, altă culoare și adîncime, farmecul subtil pe care îl poartă în sine amintirea. Ar fi păcat ca această vrajă să se destrame în relatări terne. Accentul cade pe sugerarea discretă, pe atmosfera cuprinsă în vorbele adînci, evocatoare, oficiate solemn. Ritualul în sine al reconstituirii contează cîteodată mai mult chiar decît anecdota în sine. E, poate, aici și un subconștient exorcism. Tot dramatismul se strînge atunci în cuvinte armonizate în incantații de poem. E ceea ce numește scriitorul „viersul vorbirii" sau, altă dată, „poezia aceasta de cuvinte" — o frazare bogată, mîngîioasă, foșnitoare, cu freamăt liric și ecouri prelungite melopeic sau purtînd odăjdii de vechime, avînd cadența gravă, solemnitatea sacerdotală a liturghiei. „Dacă nu ni s-or mai întoarce feciorii, ne-om duce și noi, eu și cu baba Cireașa, unde se duc toate...

unde se duc ș-aceste frunze de frasin zburate de vînt" *(Nicoară Potcoavă,* XVIII, 11).

Înzestrat cu o rară sensibilitate acustică, scriitorul înregistrează gama diversă a nuanțelor tonale, ritmul, frazarea, dicția, dînd relief și claritate expunerii, luminînd istorisirea, mlădiind-o în variate modulații, care pot merge de la șoapta dulce la răcnetul năpraznic. Absolvit, în parte, de funcția netă a diferențierii caracterologice, limbajul eroilor evoluează încet și sigur de la o fidelitate cvasifonografică, la vorbirea elaborată, posibilă, și pînă la aceea marcată adînc de geniul sadovenian. La baza lui se află un principiu monologic, dialogul intrînd, dacă se poate spune, în dialectica, în expresia interioară a monologului, care se confundă ades cu povestirea. Faptul pare evident într-un roman ca *Frații Jderi,* cu osebire, unde capitole întregi sînt povestite de cîte un singur personaj, fie Ionuț (cap. XI) — care adoptă felul de a se exprima al scriitorului însuși —, fie Candachia (cap. XII). Dacă în cazul limbajului citadin se poate vorbi de o funcție predominant comunicativă, accentele expresive fiind distribuite parcimonios și nu îndeajuns de concludent, iar dramatismul exprimîndu-se, în consecință, în mișcări de suprafață, teatrele, lipsite de adîncime și fior, limbajul țărănesc are mai ales o funcție expresivă, mînuită și supravegheată cu măiestrie ; faptul apare evident în cazul dialogului și al monologului, a căror artă, sugestivă și plină de rafinament, scriitorul o posedă. Un prim exemplu, din *Creanga de aur,* ne poate servi drept argument. El apare interesant prin modul specific, subiacent, în care scriitorul reușește cîteodată să stabilească o relație dialogică. La Sadoveanu, așa cum vom mai avea prilejul să observăm, tăcerea are o forță de expresie aparte. Cînd cuvintele nu mai pot exprima fiorii răscolitori ai unei emoții intense, ele dispar, lăsînd tăcerea să vorbească. Sensul dramatic al unei comunicări poate fi exprimat astfel mijlocit, prin reacția fără vorbe a celor care ascultă. „În tot timpul acestui lung monolog, interesantă mi s-a părut atitudinea muntenilor care ne însoțeau. Ascultau cu luarea-aminte foarte încordată, fără să înțeleagă nimic bineînțeles ; însă erau pătrunși de glasul poetic al profesorului în așa măsură, încît cei mai mulți aveau ochii în lacrimi" *(Creanga de aur,* XII, 16).

E interesant că, în afara momentelor specifice, explozive, paroxistice, ambianța dialogică se poate întemeia nu doar pe coliziuni violente, nu presupune cu necesitate un conflict care își caută o rezolvare imediată, sensul ei fiind mai degrabă în asemenea situații unul estetic, țintind armonia. O armonie tulburătoare, ce tinde să se reverse în tonalitatea unică a monodiei. E prins de vraja cuvintelor ce se țes în fraze lungi și mîngîioase, cu arome arhaice, atît cel care vorbește, pentru care adesea plăcerea de a vorbi poate să însemne mai mult chiar decît conținutul de comunicat ; e prins, mai ales, așa cum vom vedea, acela care ascultă. Dincolo de înțelesul concret al cuvintelor

se ridică aburii unei melodii tainice. În *Vechime* un personaj „ascultă ca pe o muzică neînțeleasă" *(Vechime,* XV, 225) vorbele care se spun la un taifas. E o melodie ce însoțește discret verbul rostit cu alean și care se degajă, totodată, din negura evocărilor de altădată: „istorisirile întîmplărilor din trecut răsună ca o muzică cu profunde si fine rezonanțe" *(Țara de dincolo de negură,* VIII, 392). Cum se poate naște această muzică — ar trebui un studiu întreg privitor la sugestia melodică a operei sadoveniene. Sînt, mai întîi, diverse procedee gramaticale, stilistice, ca simetria (prin conjuncția *și),* repetiția, inversiunea, sincopa, elipsa („Și-au dat de pomană... Ș-acești feciori..., ș-au să mănînce și-au să beie..."), lipsa articolului de individualizare, care generează imprecizia, vagul poetic („în răsărit se ivea geană de lumină"), antepunerea adjectivului; tonul șoptit, murmurat, de „melopee bizantină", timbrul folcloric sau cronicăresc al dicției narative („hodina vîntului și tihna valurilor", „vinovat folos al său"), invocarea unor forme vechi („pomeni-i-va"), o sintaxă fluidă și sugestiv ritmată („Nici le umflă vîntul, nici fug sunînd").

Vraja verbului astfel rostit trezește ecouri prelungi în sufletul acelor care ascultă. Fascinați, aceștia repetă ultimele cuvinte, ca într-un canon muzical, ca altădată corul vechilor tragedii, ei fiind, asemeni acestuia, față de cel care vorbește, „spectatorul ideal", care preia ideea și cuvintele, ritmul și melodia lor, conferindu-le amploare și rezonanță, rotunjind sensuri și conturînd o atmosferă specifică, impregnată de un parfum poetic aparte. Acest, să-l numim dialog, de fapt monolog, cu ecou, constituie o trăsătură distinctă a expresiei dramatice sadoveniene și el singur ar fi fost suficient pentru identificarea, la vremea respectivă, a adevăratului autor al romanului *Oameni din lună,* unde procedeul apare. Dintre exemplele reținute vom aminti cîteva: „și bătrînul făcea lui Florin bice de cînepă și arcuri de alun și-l învăța din cartea cerului ș-a cîmpului. Din cartea cerului ș-a cîmpului... murmură Viorica și oftă, înfiorată de plăcere" *(Povestitorii,* VII, 576). Sau: „Din cînd în cînd se auzeau tălăncile pălind lin...—... Se auzeau tălăncile pălind lin... rosti el" (Traian) *(Oameni din lună,* VII, 730—731). Sau, din *Nicoară Potcoavă:* „...s-a cunoscut că s-a ridicat un leu la miază-noaptea Împărăției—... un leu la marginea Împărăției... a mormăit cu înfiorare moș Savu bătrînelul" *(Nicoară Potcoavă,* XVIII, 15).

Sînt preluate, așa cum lesne se remarcă, mai cu seamă frazele cu forță de sugestie poetică (ex.: „focurile ordiei erau ca stelele cerului", *ib.* 16). La fel ca și o simplă frază, dar deșteptînd ecouri încă mai profunde în adîncul amintirii, al sufletului, acolo unde cuvîntul, gîndul care se naște e acompaniat de o muzică vagă, ciudată, și o întreagă povestire își poate exercita fascinația poetică, melodică, apelul său dramatic: „Cînd glasul străinului drumeț a contenit, oamenii din popasul lui Haramin au rămas un răstimp tăcuți, ascultînd parcă din fundul ființei lor un vechi cîntec al întristării" *(ib.* 17).

Voluptuos al evocării, narator plin de har, personajul sadovenian are o vocație monologică. În plan dramatic, monologul corespunde unei situații hotărîtoare pentru evoluția acțiunii, ca și a eroului, cînd acesta, cu o luciditate dureroasă, urmează să ia o hotărîre definitivă, să opteze, aflîndu-se în momentul culminant al iactanței ori fiind torturat de faustiene sfîșieri sufletești. Iată pentru ce este dramatic prin excelență procesul psihologic al lui Nicoară Potcoavă, căruia „îi par ciudate, ca și în alte împrejurări, vorbele pe care le trece unei alte ființi ce se află în sine, de care ar vrea să se desfacă și care totuși se ține îngemănată. E jurămîntul său neînduplecat care-i înveninează ceasurile; și totuși în acest jurămînt se află singura sa eliberare" *(ib.* 309).

Și, fiindcă am amintit de principiul monologic care guvernează în bună măsură exprimarea personajelor, se cade să amintim aici, în cîteva cuvinte, despre ceea ce se numește oralitatea lor. Mai bine zis nu oralitatea în sine ne interesează, ci spiritul oratoric. Vorbitor, retor iscusit, personajul sadovenian face totul pentru a mări savoarea anecdotei enunțate și a întreține tensiunea ascultării. Apar astfel schimbări surprinzătoare de ritm, abile divagații, asociații pline de tîlc, pauze de efect. Matei Dumbravă, din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, își organizează discursul său dramatic în mod simetric, structurîndu-l pe locuțiunea plină de amenințare „să dai samă". Vertebrată prin conjuncția *și*, fraza dobîndește o patină cronicărească, un pronunțat colorit arhaic. Această tentă de vechime se armonizează cu accentele liturgice, biblice („adevăr zic vouă"), formulele consacrate de cult religios asumîndu-și unele valori dramatice: („Ci pentru pacatele mele va fi și iertare de la Acel carele are multă milă" *(Hanu Ancuței*, VIII, 473).

Oratoria ne interesează mai mult aici nu prin prisma valorii ei stricte de stil al vorbirii, cît mai ales prin aceea a resurselor ei dramatice. Un prim exemplu ni-l oferă peroratia lui Scovarză din *Bulboana lui Vălinaș*. Orchestrată periodic, ea se caracterizează prin simetrie *(eu* din prima parte este opus lui *acela* — rivalul disprețuit) și acumulare, e presărată de interogații retorice, fiind dispusă în două părți distincte, aflate în conflict — întrebări și răspunsuri, afirmație și negație — ceea ce îi imprimă nota dramatică. O probă încă și mai concludentă de gradul de expresivitate dramatică la care poate să ajungă oratoria aflăm în *Zodia Cancerului*. Plecînd de la invocarea milei („Slăvite și luminate Doamne, mă rog să ierți și să slobozi din lanț pe acei care au greșit" *Zodia Cancerului*, X, 248), cuvintele pline de patos ale lui Tudor Șoimaru către Duca se înscriu într-un crescendo impetuos, contrapunctat de fraze de efect („Au plătit nu numai cu ban și rod; au plătit cu sînge" *ib.*). În vorbele sale, încă reținute, se simte totuși o amenințare învăluită („Și să știi (...) că noroadele nu se tulbură din pricina binelui" *ib.*). Pe urmă, înălțind glasul, el invocă numele Domnului, pentru a reveni, în final, la avertisment: „Nu-ți încărca sufletul cu sînge. Căci

se suie pînă la cer plîngerile obijduiților, iar moșnegii cei neînțelepți și orbi te blastămă să mori neiertat și singur!" *(ib.* 249).

În mod paradoxal, se poate întîmpla ca dialogul să aibă o structură monovalentă, el fiind mai degrabă un monolog pentru care schimbul de replici cu aparență dialogică are un caracter pretextual. De aici acel dezechilibru care se naște în incinta dialogului: în timp ce unul din termeni are o prioritate deplină, celălalt servește de simplu impuls, e drept, indispensabil. Manole, personajul cunoscut din *Frații Jderi* era, spune scriitorul, „un om puțin vorbaret și dădea din cînd în cînd răspunsuri pe cît se putea mai scurte, totuși aceste răspunsuri îndeplineau slujba untdelemnului pe care-l torni peste foc" *(Frații Jderi,* XIII, 72). Vocația predominant monologică a personajelor pretinde acest compromis dialogului, care se revarsă încet-încet în istorisiri bogate. La Sadoveanu atît dialogul, cît și monologul sînt grele de povestire. Drumețul care poposește la Hanu Ancuței sau în alt loc de taifas este de la bun început chestionat: „Dar istorii știi să spui?" Ispita anecdotei se strecoară în multe astfel de dialoguri cu sens preliminar, provocator, incitînd curiozitatea: „Să nu se întîmple măriei tale ce s-a întîmplat neguțătorului — Cum? Ce i s-a întîmplat neguțătorului? Care neguțător? Să-mi spui numaidecît" *Divanul persian,* XV, 382—383). În ambianța povestirii, dialogul se constituie ca un resort și o modalitate dramatică a narațiunii, uneori chiar un auxiliar de caracterizare cu potențial expresiv neindividualizat printr-o emoție specifică. Cînd un personaj va spune, astfel: „Am reconstituit, împreună cu Istrati, drama și dialogul", aici va fi vorba de un dramatism enunțiativ, plasticizant, cu tentă pitorească. Formă de comunicare vie, directă și expresivă, povestirea însăși își poate asuma însemnate valori dramatice, fiind chiar investită cu o calitate dialogică, așa cum se întîmplă în *Divanul persian,* unde se desfășoară, așa cum s-a spus, un adevărat „război al parabolelor". Nu întotdeauna într-o povestire anecdota în sine contează, ci, cum spune un personaj, „cuvintele sînt totul". Cuvintele, orchestrarea lor măiestrită și, poate mai mult încă, undele tainice venind din spațiul de dincolo de ele.

Constituit, prin atmosfera tainică de care se înconjoară și prin cadrul solemn în care se desfășoară, într-un anume ritual, ca un act de inițiere, dialogul devine tot mai mult un joc al inteligenței, apropiindu-și în același timp și asimilînd treptat bogate valori folclorice și evoluînd, de aceea, spre o expresie alegorică, paremiologică. („La vorba blîndă, iese chiar șarpele din pămînt, o prea înțelepte. Învățătorul meu îmi spunea că cine vrea să aibă pîne pe masă, trebuie să doarmă puțin. Săptămîna mea n-are șapte sărbători ca săptămîna leneșului. Cui nu știe juca, odaia i se pare strîmtă" *(Divanul persian,* XV, 335). O formulă asemănătoare încercase la noi C. Negruzzi în *Păcală și Tîndală.*

Aminteam mai sus de caracterul ritual al dialogului sadovenian. Avîndu-şi sorgintea în obiceiurile, în datinile populare, această expresie de ceremonie arhaică, a cărei desăvîrşită ilustrare o aflăm în *Hanu Ancuţei* cunoaşte, în proza sadoveniană, un ritm interior specific, o meticulozitate mistică, este aproape o religie a gestului ritual. Act de solemnă oficiere a unor relaţii statornicite, el intră în definiţia personajului sadovenian, cu vorba scumpă şi încărcată, izvorîtă dintr-un suflet adînc. Aşa cum s-a mai spus, la un popor vechi cum este al nostru, de o vîrstă asiatică, oamenii se caracterizează printr-o expresie de accentuat ritualism. Nu e o întîmplare, de altfel, că scriitorului îi reuşesc pe deplin eroii orientali, chiar în aparitii episodice (v. Cantemir bei, dar şi Husein-aga din *Neamul Şoimăreştilor).*

Sensul dramatic al operei se exprimă nu doar prin mijlocirea unor procedee dramatice prin excelenţă, cum sînt dialogul şi monologul, el putînd să se degaje din naraţiunea însăşi, ca o subtilă emanaţie a ei. Efecte diverse îşi pot asuma, în planul expresiei, sarcina de a comunica conţinutul faptului dramatic. Adesea şi o simplă notaţie *(a se înnegura, a se înceţoşa :* „Ochii lui moş Petrea s-au înceţoşat") poate transmite o stare sufletească de intensă tulburare. Un ridicat grad de concentrare dramatică îl au cuvintele-nucleu, cuvintele-cheie, cuvintele-atmosferă în jurul cărora se formează întotdeauna un cîmp dramatic caracteristic. În context, mişcarea lor specifică se transmite din aproape în aproape, în cercuri concentrice, întocmai celor care se formează în apă la atingerea unui obiect. Dacă unii dintre aceşti termeni au o virtualitate dramatică proprie *(cumpănă, moarte, pribeag* ş.a.), altele, ca *taină,* de pildă, o vor dobîndi cu timpul.

În prima perioadă de creaţie, dar chiar şi mai tîrziu, în romantismul resuscitat al *Neamului Şoimăreştilor,* dramatismul nefiind întotdeauna o stare de graţie a povestirii, ci mai mult o mişcare de suprafaţă, se manifestă în forme corespunzătoare acestui moment. Sînt mijloace dramatice de factură extrinsecă, ca expresia ostentativă *(cumplit, groaznic, năpraznic* etc.), repetarea unor cuvinte ca *tragic* sau acumularea unor sintagme cu acelaşi înţeles („presimţiri tragice", „viaţă tragică" etc.), ca şi folosirea frecventă a unor clişee („sumbrul orizont al morţii"). Substanţa dramatică mai rarefiată a naraţiunii îşi caută compensaţia în modalităţi cum sînt cele mai sus amintite care, desigur, nu pot transmite şi individualiza o emoţie reală, autentică, păcătuind prin imprecizie şi lipsă de pondere, de densitate (ex. : „Paul are o puternică mişcare sufletească"). Cu un cuvînt, ceea ce caracterizează în bună parte dramatismul unor proze sadoveniene de început, este lipsa unei dense substanţe proprii şi, consecutiv, livrescul. *Cocostîrcul albastru* dispune chiar de un motto dantesc: „Prin mine ajungi la jalnica cetate", în timp ce în *Mergînd spre Hîrlău* ne întîmpină o binecunoscută comparaţie cu *Infernul.*

Cu eficiență medie, dar oricum, indispensabil, comentariul parcurge și el o gradație sub raportul expresivității, mergînd de la formula nudă („toată această dramă a sufletului său") sau convențională (personajele vorbesc „dureros"), cu o tentă dramaturgică (voce tragică, gesturi tragice) și pînă la aprecierea de tip metaforic. Bineînțeles, comentariul nu este numai urmarea intervenției directe a povestitorului în acțiune, ci poate aparține, în caracterizarea unor momente, personajelor înseși. Astfel, Lai Cantacuzin, meditînd la situația Dariei Mazu, conchide „O situație fără îndoială tragică" *(Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* XI, 421). Alteori, după împrejurări, comentariul poate să lipsească. Atunci, după săvîrșirea unui episod impresionant, a vreunei fapte cumplite, se așterne tăcerea, o tăcere grea, înnegurată sau plină de mîhnire, o tăcere încărcată de spaimă sau de resemnare, sub bolțile căreia ecoul faptei ce s-a petrecut își prelungește și amplifică răsunetul dramatic. În *Frații Jderi,* după ce boierii răzvrătiți își primesc pedeapsa cuvenită, se face auzită porunca domnitorului: „Să se facă rînduielile cuviincioase acestor boieri, a hotărît după aceea măria sa ; trupurile să fie îngropate cu cinste în bisericile unde sînt ctitori ; și neamurile domniilor lor să se înfățișeze la mila noastră. Sala a încremenit în tăcere ; numai vîntul de iarnă fîlfîia și zvonea afară" *(Frații Jderi,* XIII, 949). Altădată, la capătul unei triste istorisiri, „ascultătorii au rămas tăcuți și mîhniți". Participarea lor gravă și îndurerată sporește dramatismul clipei. Mai mult ca orice lamentație, tăcerea își dezvoltă în acest chip o deosebită expresivitate, ca în scena următoare, în care prinde parcă contur un ritual al durerii: „s-a rezemat de părete și a lăsat să-i curgă lacrimile, în tăcere. Le-a cules de trei ori cu vîrfurile degetelor și le-a lepădat" *(Ochi de urs,* XV, 50).

Redată cu inocență, cu candoare, ca din perspectiva fetiței, moartea mamei acesteia din *Povestea cu privighetoarea* apare mai emoționantă decît dacă în relatarea ei s-ar fi folosit figuri de efect consacrate. Scriitorul simte că dramatismul în sine are destulă forță spre a se impune și că deci nu e nevoie întotdeauna de o redondanță de mijloace pentru a-l releva. Descris cu simplitate, tabloul din *Frunze-n furtună* nu e mai puțin impresionant: „Morții noștri erau căzuți toți avîntați spre inamic, unii în poziții ciudate. Unul asupra unui bavarez, strivindu-l parcă, străpungîndu-l cu baioneta, încremenit și el cu casca sfredelită prin frunte de un glonț. Altul înmărmurise cu arma în cumpănire ca o stană, cu brațul stîng înainte, cu gura căscată, cu ochii fioroși, rezemat de un arbore" *(Frunze-n furtună,* VI, 482). Această nemișcare, această împietrire în moarte, păstrînd încrîncenarea și patosul luptei, are o solemnitate gravă și tragică, eternizînd, ca într-un grup statuar, eroismul și drama războiului.

O formă rafinată a expresiei dramatice o constituie prefigurarea. Ea poate apărea fie sub forma enunțului („În misterul vieții ei —

domnișoarei Constanța, n. n. — abia începeau să înflorească neprevăzuturile, între flirturi fără griji, partide de tenis, excursii și serate pînă ce izbucni acea absurdă tragedie pe care o scutură necontenit de pe pleoape" *(Paștile Blajinilor,* XIV, 23), fie în chipuri sugestive, așa ca în *Bulboana lui Vălinaș.* În timp ce eroii își șoptesc iubirea într-un loc plin de farmec, sub ochii stelelor, atmosfera se înnegurează cînd și cînd de o imagine: bulboana anunță o dramă iminentă. Aici s-a înecat pe vremuri Vălinaș; în același loc o primejdie de moarte pîndește pe Ilie Bădișor, căruia Țarcă, un rival în dragoste, i-a pus gînd rău.

Și unele momente dramatice din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* se construiesc pe același procedeu, generator al unei mai difuze sau mai intense stări dramatice subtextuale. „Văzu, în trecerea pe dig, bulboana neagră a luciului Costilei, prelungindu-se între stufuri și plăvii misterioase. Un gînd abia sensibil, ca un ac de neliniște, o făcu să-și întoarcă privirea încă o dată de pe culme, spre acel loc" *(Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* XI, 504). Trepidează aici o surdă amenințare, acțiunea înscriindu-se din acest moment sub semnul rău prevestitor al acestei imagini, element subtil de atmosferă dramatică, ce devine un fel de prezență obsesivă.

Marile dureri se exprimă cîteodată violent, sălbatic. Văzîndu-și prietenul ucis, Paul „simți că trebuie să răcnească, ca să nu se înăbușe. Răcni și căzu spre mort..." *(Strada Lăpușneanu,* VII, 89). Alteori, însă, ele se răsfrîng înăuntru, acumulîndu-se treptat, pînă ce, sub impulsul unei presiuni sufletești extreme, de nesuportat, descătușarea ia forme de o intensitate neașteptată, ca în scena de mai jos, unde uimirea plină de durere face loc imputării și acuzei vehemente: „Atunci s-a înfricoșat privirea mamei. Firavă cum era, slăbită de zăcere, s-a sculat și a cercat să se dea jos din pat. Pe urmă s-a oprit aproape în cădere și a strigat către mătușă-mea: Acuma m-alungă!... acuma m-alungați!... Acuma nu mai am putere... Am fost roabă, numai pentru muncă și plăcere".

Foarte ades personajele se definesc sau își modifică conturul sufletesc tocmai în toiul unor astfel de situații-limită: „Stăpînul simți o înfiorare: omul își aștepta ceasul morții! Și dintr-o dată o simțire neobișnuită își făcu loc în sufletul lui: o ădiere de milă pentru cel ce se stîngea" *(Cîntecul amintirii,* IV, 331). În *Cocostîrcul albastru* ne întîmpină „o întunecată dramă de dragoste, din nopțile trecutului". Dămian zărește din întîmplare pe Arnăutu, omul care pe vremuri îi necinstise soața, iar pe dînsul îl lovise, de Înviere, în acea noapte sfîntă, cînd sufletele nu sînt tulburate îndeobște de nici o patimă. Ceea ce urmează e o adevărată vindictă țărănească, cruntă, neiertătoare. Fapta cumplită se săvîrșește în seninătatea cucernică a nopții. Sfîrșitul rămîne o vreme suspendat, învăluit în taină. Pe neașteptate, urmărirea furibundă contenește, lăsînd loc unei imagini care înfioară: cel ucis

odihnește „singur, în tristețea ostrovului. Un cuc nepăsător cînta" *(Cocostîrcul albastru*, VII, 340). Întreaga scenă e condusă cu măiestrie de mîna unui fin regizor, stăpîn pe arta efectelor de contrast, bun mînuitor al ritmului, înzestrat compozitor de atmosferă.

Acest simț al atmosferei îl apropie, surprinzător, de Rebreanu. Să ne amintim de scena execuției din *Strada Lăpușneanu*. Oameni care rîd, un rîs straniu, nefiresc, într-un peisaj sumbru, dominat de o culme mohorîtă, deasupra căreia se rotesc cîrduri de ciori, sporind senzația apăsătoare, prefunebră. Se aude zgomotul crescînd al unui convoi care se apropie. Cu toții privesc ca într-o hipnoză, fascinați de figura prizonierului — niște ochi negri, tragici, cu o expresie care nu se poate descrie; după citirea actului de condamnare ochii rămîn aceiași — mari, negri, pierduți. Totul pare nespus de simplu și e nefiresc halucinant, „ca un vis urît". Un traveling atent urmărește, rînd pe rînd, reacțiile unor spectatori — execuția e doar un spectacol! Unii, ca Paul și Avram sînt amărîți; cît privește soldații — „unii stăteau încă încremeniți cu arma la ochi; alții o trăseseră la șold. Văzu o mască chinuită într-un rîs convulsiv; alta, alături, cu gura căscată și cu ochii holbați înainte" *(Strada Lăpușneanu*, VII, 59). Întreg cadrul e orchestrat cu un simț al expresivității de o mare finețe. Atmosfera e plasticizată dens, plină de relief, secvențele, în pofida calmului aparent, sînt impulsionate de o dinamică interioară, comentariul, ca și imaginea, este laconic, sugestiv.

Avînd darul de a prefigura un eveniment dramatic, de a întreține o tensiune subtextuală crescîndă, ritmul epic poate fi un prețios factor dramatic. Astfel, catastrofa căreia îi cad victimă părinții lui Mitrea Cocor se percepe din pulsul tot mai precipitat al narațiunii, din ce în ce mai febrilă, mai trepidantă. Momentul în sine dobîndește un plus emoțional prin efectul plastic al imaginii înduioșătoare și neașteptate totodată, a inimii de zahăr, roșie ca sîngele, pe care Agapia o dăruie, înaintea morții, lui Mitrea. Tensiunea dramatică a spectaculoasei scene a sfîrșitului lui Cigala crește din fluxul continuu accelerat al narațiunii, din dinamica mișcare interioară a secvențelor, care răzbate dincolo de calmul abia stăpînit al celor care se înfruntă prin vorbe cu înțeles tainic și înfricoșător. Aceeași vertiginoasă precipitare a acțiunii spre sfîrșitul, de neevitat, al lui Cigala. Ca într-un final de act, cuvintele auguste ale lui Nicoară aduc liniște și împăcare peste patimi care abia s-au stins. Uneori, cîte o nostalgie livrescă vine să aducă un timbru particular rezonanței evocator dramatice a unei scene, căreia îi atribuie, în același timp, o dimensiune scenic-spectaculară. Ca și prințului danez, lui Tudor Șoimaru în „umbra chiliei strîmte, i se arătă ieșind ca dintr-un mormînt răzășul care-i era tată, sîngerat la frunte și cu ochii închiși. Era o umbră; plutea nedeslușită, cu mînile încrucișate pe piept ca un Hristos" *(Neamul Șoimărești lor*, V, 624).

Într-o operă care rezumă, așa cum spunea Ibrăileanu, evoluția literaturii noastre, așa cum individul rezumă istoria umanității, dramatismul ar urma să parcurgă și el o evoluție corespunzătoare, „de la dezlănțuirile primare la reflexivitate". Într-adevăr, pînă la revelațiile supreme ale filozofului care deplînge, ecleziastic, deșertăciunea, opera sadoveniană e cutremurată de izbucnirile sălbatice, violente, de o forță primitivă ale unor eroi cum sînt, de pildă, haiducii. Bucuria e sălbatecă, morțile năpraznice. „Atunci, numai în cîteva clipe, s-a încheiat această dramă mută între cei doi oameni care tăceau" *(Venea o moară pe Siret,* VIII, 314). Alteori, cum se întîmplă în *Șoimii,* acest dramatism intră în tiparele unui anumit ceremonial de tip cavaleresc. Sînt pagini dominate de o măreție și un patos de tragic elin, așa cum se găsesc, mai ales în romanele citadine, altele înfiorate de o duioșie discretă, cehoviană parcă, ori însuflețite de un dramatism arzînd la para exuberanței romantice.

Expresia de tip romantic a unui fapt dramatic a constituit multă vreme o ispită pentru scriitor. Sentimentul intens, afectele mobile (de la „mare iubire la mare ură"), elanuri nestăvilite (Maria, din *Apa morților,* e purtată „spre simțiri așa de înalte și supraomenești, spre stele"), voluptatea durerii („parcă mă bucuram de durerea-mi cumplită"), disimularea naiv teatrală („Eu zîmbeam. Îmi venea să rîd cu răutate") sînt cîteva din astfel de trăsături caracteristice, cărora li se mai pot încă adăuga dispoziția pentru reverie, cultul misterului, al tainei, sentimentul organic al naturii, unele accente fataliste aplicate destinului anumitor eroi (pribeagul). Multe episoade vor dispune, drept urmare, de o structură și o expresie tipic romantice. Așa sînt, de pildă, oscilațiile lui Voinea între datoria de prieten și pasiunea îndrăgostitului, răzbunarea pribeagului Panaite *(Apa morților),* sfîșietoarea luptă lăuntrică a lui Tudor Șoimaru între datoria către neamul de răzeși și dragostea pentru Magda. În *Neamul Șoimăreștilor,* astfel de momente sînt tocmai cele de o importanță decisivă în evoluția protagonistului. Făcîndu-și simțită din plin prezența, convenția teatrală e marcată prin desfășurarea unui ritual în care se resimte o adiere mistică. Tudor Șoimaru își face apariția în satul său de baștină întîmpinat de sunete de clopot. Ele îl vor acompania și mai departe, potențînd unele situații în spirit melodramatic. La mormîntul tatălui, „ca prin farmec", clopotele se fac din nou auzite; eroii îngenunchează, și pe acest fond impresionant, în ambianța solemnă, în fața cuvintelor gravate ca un memento pe cruce, bătrînul Mihu rostește cuvine grele, răscolitoare. Întîlnirea lui Tudor cu Șoimărenii este marcată prin aceeași amploare și solemnitate gravă, reculeasă, de spectacol arhaic: clopotele cîntă, bătrînele se tînguie; cînd totul ia sfîrșit, plînsetele se alină, iar clopotele tac și ele. De bun efect teatral e, prin progresia dramatică nuanțată, scena în care Tudor Șoimaru află adevărul despre moartea tatălui său. Bătrînul Mihu vorbește înviforat de acela care a lovit mișelește în Șoimărești. „Cine-i? strigă Tudor sărind în sus cu ochii

mînioși". Mihu răspunde evaziv, sporind neliniștea și încordarea eroului. „Cine-i ? strigă înăbușit Șoimaru. — E boierul cel mare de la Murgeni ! Stroie Orheianu cel plin de averi și fală ! . . . zise răzășul Mihu întunecat și aspru". Tudor „rămăsese ca fulgerat, cu ochii rotunziți, înfricoșați de groază lăuntrică" (*Neamul Șoimăreștilor*, V, 565).

Am văzut, dramele se pot petrece violent, fulgerător, într-o încordare sălbatecă. Alteori însă, mai cu seamă în romanele citadine, ele sînt ascunse, mai mult sugerate cu o ușoară duioșie, în care e amestecată și puțină ironie, cu discreție și înțelegere. În *Demonul tinereții*, sîntem martorii unei mici drame de familie. Scena se petrece între cei doi soți, la ora mesei. Bărbatul pare nemulțumit, se încruntă. Nimic grav pînă acum. Dar privirea tristă a soției capătă dintr-o dată o expresie dramatic-evocatoare, „înmormîntînd cuvintele mute care se duceau să găsească în groapa trecutului pe celelalte, tot așa de zadarnice, deși avuseseră sunet" (*Demonul tinereții*, IX, 111).

Sîntem, prin freamătul elegiac, în preajma melodramei. Mărturisește odată scriitorul, prin spusele unui personaj : „totdeauna, în scrisorile mele, amestec cîteva lacrimi" (*Duduia Margareta*, IV, 7). Tudor Șoimaru, în povestirea sa — recitativ, „parcă plîngea, ori cînta". Cînd eroul își amintește de codri, de zimbri, de mormintele părintești, cînd își zice dorul de casă, parcă se aude o doină de jale — jalea celui silit la pribegie în vremuri de cumpănă.

Într-adevăr, scriitorul pare să aibă o percepție senzorial-auditivă, simfonică, a dramelor, ideea dramatică fiind învăluită nu o dată în acordurile unei muzici misterioase. În *Strada Lăpușneanu*, în timpul unui ospăț, cei de față aud „un cîntec cu dulci și triste mlădieri". „Cîntecul acesta se armonizează surprinzător cu ceea ce rămăsese în sufletul lui Paul din amurgul melancolic, din mohorala tranșeelor și din înfricoșata mîhnire a cîmpiei Putnei, cufundată în negură și noapte" (*Strada Lăpușneanu*, VII, 79). În alt loc „se auzeau ca de departe gemete prelungi, înăbușite. Cînd se făcea iar liniște, pornea un glas tînguitor de femeie, un picur neîntrerupt ca din streșini toamna, amănunțind necunoscute și nesfîrșite dureri" (*ib.* 48).

Poate și dintr-o nevoie interioară, adîncă, de echilibru, pentru a nu tulbura curgerea armonioasă a narațiunii, se ivește o pudoare, o reținere în fața manifestărilor violente, zgomotoase care se consumă, atunci cînd apar, fulgerător, într-o clipită. Scriitorul nu le cultivă. Sînt erupții vulcanice ale unui patos îndelung stăpînit care clocotește în adîncurile operei. Se întîmplă ades ca scene de mare tensiune fizică și sufletească să nu fie redate în chiar momentul desfășurării lor, ci mai tîrziu, cînd din ele nu a rămas decît amintirea. O scenă dramatică urmează a se converti într-o povestire dramatică, evocatorul devenind regizorul și interpretul istorisirii pe care o recreează pentru cei care ascultă. Povestind despre Ilie Ră-

coare, egumenul mănăstirii Rîșca zice, astfel, la un moment dat: „Da'el rîdea și clătina așa din cap!... ia așa clătina... Și părintele făcu cu ochiul și ne arătă cum clătina din cap Ilie Răcoare" *(Oameni și locuri,* IV, 120). Caracterizări pline de pitoresc, gesticulație expresivă, vorbire nuanțată, apelul la cunoștințele auditorului, toate au darul de a face din povestire o veritabilă punere în scenă în care efectele dramatice sînt calculate și dozate în funcție de gradul lor potențial de a impresiona și de capacitatea receptivă a spectatorilor improvizați.

Vocația teatrală a eroilor sadovenieni — consonantă, în unele privințe, cu dispoziția narativă, rapsodică a povestitorilor populari — nu se va dezminți cu totul nici mai tîrziu. Dramatismul tinde să-și găsească o expresie teatrală cît mai ajustată. Există chiar o perioadă destul de întinsă a creației sadoveniene cînd dramatismul, alteori definit printr-un complex de sugestii bine asimilate narațiunii, este proiectat de preferință, și cu oarecare ostentație chiar, într-o viziune spectaculară, dobîndind concretețea actului teatral, în ale cărui tipare se așează acum. Dramatismul implicit, subiacent face cîteodată loc cîte unui alt fel de dramatism, explicit, formal, de expresie exterioară. Faptul se petrece mai ales în cazul romanelor citadine, devenind ades, uneori parcă dintr-un impuls propriu, de care scriitorul se lasă condus, un procedeu de demistificare ironică. Nefiindu-i apropiat ca structură sufletul orășeanului, neputînd să se confunde cu el, scriitorul se mulțumește să-l privească detașat, de la distanță. Pare că personajele de acest soi nici nu-și trăiesc viața, ci mai mult o joacă — și, de fapt, nici nu sînt oameni cu adevărat, transpuneri ale unor modele reale, ci personaje pur și simplu, vidate de o profundă și intensă viață interioară, pe care scriitorul le poate mînui după bunul său plac. Un personaj cum este Dragu „și-a compus un aer rece și mefistofelic care face o impresie nemaipomenită" *(Strada Lăpușneanu,* VII, 229). „Joacă teatru! ... Joacă în adevăr teatru", (ib. 231) se zice despre el. Alteori, tot acest joc se exercită, din amuzament, în scopuri așa-zis estetice. Elocventă e întîmplarea lui Onuță și Pintilie din *Demonul tinereții,* care opresc niște „europeni" și îi silesc să se predea nu din alt motiv, cît așa, de „amorul artei", cum se justifică ei. Didina, din același roman, are o „grație teatrală". Talianu „cu stînga îi întindea paharul într-un gest teatral, cu dreapta își smulgea pălăria latră-n boruri" *(Bulboana lui Vălinaș,* VII, 363); altul gesticulează „de la inimă spre cer, ca un tenor de operă" (*Ți-aduci aminte,* VII, 604), într-o pornire plină de exultanță meridională. Vorbele sînt umflate de retorism, gesticulația e plină de fast și grandilocvență: „Este ceva putred în Danemarca... zice el, cu gestul de teatru al prințului tragic". *(Strada Lăpușneanu,* VII, 226).

E o scurtă perioadă în care printre personaje își fac loc și eroi din lumea teatrului — cum este acel Lebrun, „artist dramatic", din *Prieteni* —, cu toate deprinderile lor specifice, care pot să însemne

fie o intonație teatrală, fie „o voce dramatică", sau „un gest tragic". Se produce acum o mișcare teatrală conștientă. „Teatru și cinematograf e ceea ce s-a petrecut dimineața și ce facem noi acuma" *(Paștile Blajinilor,* XIV, 122). Cuvîntul *tragic,* de nuanță extrinsecă, în aprecierea unor situații caracteristice, apare tot mai frecvent. Decorul, cadrul în care se desfășoară întîmplările, e asimilat deseori cu o scenă de teatru, definirea personajelor făcîndu-se frecvent prin aluzii teatrale sau chiar cinematografice: „Era în fața lumii, în fața judecătorilor, era eroină de dramă. Felul suav în care vorbea, mișcările alese pe care le schița, poziția fatală pe care o adoptase... toate ieșeau din fascicola de sensație sau din filmul de cinematograf". (*Cele mai vechi amintiri,* XII, 657). Sau: „În repetiția asta teatrală, în decorul sumbru al sălii, sub demnitatea onoratei Curți, s-a înfățișat cu umilință un ultim martor" (ib. 660). În *Paștele Blajinilor,* după aplanarea conflictului, bătrînul „stătu dintr-o dată, ca și cum și-ar fi isprăvit rolul... Notarul fusese un spectator atent al acestei scene" *(Paștele Blajinilor,* XIV, 88).

În perspectivă, în concepție dramaturgică, faptul dramatic propriu-zis primește alt relief, mișcîndu-se pe coordonate noi. Mica povestire *Incident dramatic* impresionează prin contrastul între ridicolul aparent al situației suflerului prins între „durere și datorie", și tragismul ei ascuns. Simțind „necesitatea unui final mai tare, — deodată scrută tragic fundul sălii și izbucni:... — Sînt soțul înșelat și revendic dreptul răzbunării" *(Incident dramatic,* IX, 545). Tirada personajului este, astfel, dezvoltată „dramaticește", pentru că „deși întîmplarea e perfect adevărată, — în ea se cuprind necontestate elemente de fantezie și de dramă" *(ib.* 546).

O situație dramatică poate primi un chenar scenic care are darul de a pune mai bine în relief valoarea ei spectaculară. Uciderea unui ființe sub privirile impasibile ale trecătorilor — și indiferența e generatoare de dramatism, în asemenea cazuri — poate să apară astfel privitorilor ca un spectacol. „Aici, în acest loc viran, îi spunea ea odată că a asistat la cel dintîi spectacol. Alt teatru adevărat nici nu-i era dat să vadă" *(Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* XI, 422). Lui Lai Cantacuzin panorama vieții ieșene îi apare chiar ca o piesă de gust îndoielnic, în care luxul jignitor al protipendadei contrastează violent cu mizeria de pe front. Acestui personaj cu aere de filozof care privește lucrurile de la distanță, într-o contemplație voit estetică, mizeria însăși îi apare ca un spectacol tragic. De altfel, în mod frecvent, drama e considerată acum în perspectivă teatrală. „Lumea orașelor și tîrgurilor noastre de acum un secol ne apare ca o mascaradă improvizată". „Aici sînt excluse dramele și exploziile. Aici nu se poate întîmpla nimic. Poate avea loc cel mult un raport sentimental bine amenajat, consimțit întrucîtva și de un terțiu. Dar o piesă romantică de o așa amploare e imposibil să se joace. Nici nu s-a jucat vreodată. Nici nu-i sală de spectacol" *(ib.* 461). Neînțelegerea, indiferența celor din jur conferă faptului dramatic valențe noi. „Cu toții din tîrg în sfîrșit, la

epoca aceea, așteptau în fiecare zi vești despre ce se mai întîmpla cu acești actori care jucau o comedie sau o dramă" *(Apa morților*, V, 17). Sînt, totuși, drame adevărate, sfîșietoare; odată ridicată cortina, se dezvăluie, dincolo de aparențe, o lume a suferinței. De aceea dramatismul nu trebuie căutat la suprafață, unde se mișcă firav și stingher, ci acolo, în adînc, de unde se înalță fie prin efluviile subtile ale cugetării, fie în armonii adînci de poem, fie, mai concret, în formele dramatice care îi sînt consacrate prin definiție. Desigur, lumea tîrgurilor de provincie, cenușie, fără orizont, înecată în plictis nu oferă privirilor nimic senzațional. „Aici, în acest tîrg, e exclus să se petreacă vreodată o dramă. Aici nu se întîmplă niciodată nimic; fatalitatea supune totul sub viscolu-i cenușiu" *(Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, XI, 450). „Aici sînt excluse dramele și exploziile". Exploziile, poate, deși în aceste locuri își duce traiul zbuciumat și cîte o Haia Sanis, dar atmosfera sufocantă, morbidă pînă la exasperare, procesul ireversibil al stingerii lente sînt, fără tăgadă, esențial dramatice. Dacă răzbați dincolo de perdeaua cenușie care învăluie totul, descoperi și aici, consumîndu-se neștiut, patimi și necazuri, suferințe și dureri. Se destășoară lent, fără erupții, fără violențe, fără nimic spectaculos, într-adevăr, dar într-un chip ce nu mai lasă să se strecoare nici o rază de speranță, petrecîndu-se inevitabil, spre un sfîrșit tragic. Sînt drame în tonalitate minoră, răsfrînte parcă spre interior, dar rezonanța lor, deși discretă, îngînată, șoptită, e sfîșiată uneori de cîte o notă de intens dramatism. Căci și în această viață în aparență atît de monotonă, de neînsemnată, se mai întîmplă cîte un eveniment care schimbă cursul obișnuit al lucrurilor — o crimă, o sinucidere; atunci descoperi cu tulburare că aici sînt oameni care trăiesc intens și aspiră dezesperat să evadeze dintr-un mediu în care orice speranță și orice gînd frumos se ofilesc, sînt sortite pieirii. Sînt pagini cu o densă respirație tragică. Aici, în aceste locuri unde nu se întîmplă nimic, unde pare că s-a așternut o liniște de nedestrămat, răscolită doar de vreun miraj, de o iluzie înșelătoare ca acea „apă a morților", se deapănă existența nefericită a Mariei Stahu ori a Tincuței Negru, aici își pune capăt zilelor, într-o noapte sumbră, plină parcă de aromele morții, Duduia Margareta. Sînt întîmplări triste, trezind reflecții amare. Dar dramatismul nu este numai expresia imediată, concretă a actului tragic care s-a săvîrșit. Sinuciderea nu e decît un acord final într-un destin nefericit. Însă tragismul existenței eroinei e conținut nu doar în acest act, el exprimîndu-se printr-un întreg cortegiu de nefericiri, însemnînd chinul de fiecare zi, îndoielile, neliniștea, deziluziile, care, toate, nu fac decît să pregătească gestul final. Firește, însă, drama nu se poate circumscrie acestui gest, ea trebuind privită în dezvoltare, ca proces.

Prins în vîltoarea evenimentelor pe care le narează, scriitorul nu este întotdeauna și e din ce în ce mai puțin înspre anii deplinei maturități. Se mai întîmplă, firește, și acum ca el să vibreze la unison cu

unii eroi, să se pătrundă de situațiile pe care le creează dar, în același timp, apare tot mai evident un efect de distanțare în contemplație, o detașare de înțelept care, păstrînd aceeași duioșie, aceeași compasiune pentru deposedații vieții, se ridică, filozof sceptic, deasupra mizeriei contingente, privind totul în perspectiva nesfîrșită a timpului etern. Că între filozofie și poezia dramatică există sau nu limite, că ele comunică una cu alta, avînd o existență simbiotică, sau sînt delimitate strict, e o problemă pe care și-au disputat-o multă vreme esteticienii, mai cu seamă în romantism, cînd ideea înrudirii apropiate a celor două forme de expresie a spiritului a cîștigat teren. În orice caz, la Sadoveanu, meditația constituie o generoasă sursă de dramatism și totodată, expresia lui cea mai plină de elevație. Într-un proces firesc, pe care Ibrăileanu l-a intuit atît de exact, reflexia devine cu timpul centrul de gravitație însuși al operei.

Livrescă în genere, fără prea mult fior și adîncime, nu fără o candidă ostentație declamatorie, așa cum se manifestă ea la început, această dispoziție nu e impulsionată îndeajuns de un potențial dramatic purtînd pecetea autenticității. Încă de import, recitată lamentuos, emfatic, într-o primă epocă (v. *Flori de toamnă*), ea devine mai tîrziu, asimilată concepției scriitorului, un laitmotiv care conferă un timbru tragic, în perspectivă eternă, multora dintre întîmplările narate. Este epoca creațiilor de vîrf. Pare acum că dramatismul, ca fenomen exterior, explicit, dispare, că dramele sînt ocolite. În realitate, însă, ia naștere o altă specie de dramatism, mai profund, de superioare esențe, încorporat meditației, imanent ei. Melancolia densă a trecutului, tristețea înfiorată metafizic de spectrul sfîrșitului inexorabil generează o adîncă stare dramatică. E un dramatism oficiat cu o neliniște gravă, ori sugerat în armonii elegiace, cu o cadență arhaică, în acustica solemnă și plină de ecouri unde cîte o formulare gnomică își dezvăluie, în ritm de psalm, maiestatea.

Creanga de aur, una din cărțile fundamentale ale creației sadoveniene, încununează o tendință ce mijise încă din *Privelești dobrogene* și chiar mai înainte. Totul e privit acum sub specia eternității. Acum scriitorul ia act cu calm și împăcare de pămînteștile drame care altădată îl tulburau atît; moartea însăși e privită cu o detașare plină de înțelepție, ca ceva firesc în ciclul etern al vieții: „Din îndelungă suferință și puțină bucurie, bătrîna trecuse în limanul cel fără de vifor și-n lumina cea fără de amurg" (*Creanga de aur*, XII, 177). Întîmplarea tragică a Genovevei, din *Măria sa, puiul pădurii*, e povestită cu liniștea filozofică a unui alt Prospero. Muribund, Ambrozie, din *Paștile Blajinilor*, rostește împăcat, senin: „Mi-a venit vremea, îmi zice el, fără supărare" (*Paștile Blajinilor*, XIV, 66). La fel cum Mehmet din *Ostrovul Lupilor* se pregătește să pășească pe tărîmul de dincolo güle-güle, zîmbind-zîmbind. Oamenii au ajuns la o înțelegere superioară a vieții, întemeiată pe o luciditate amară și un echilibru calm, un solstițiu sufletesc. „Degeaba ne-om tîngui.

degeaba ne-om zbuciuma, degeaba om întreba; răspuns nime n-o da. De ce se vestejește floarea, de ce tace privighetoarea, de ce sacă izvorul..." *(Nicoară Potcoavă,* XVIII, 408). E o liniște resemnată, mioritică, acoperind o realitate existențială plină de tragism. Efectul e de o poezie dramatică de o intensă frumusețe, care îți taie parcă respirația. Ascultată la o vîrstă în care impresiile se întipăresc adînc în suflet, balada *Miorița* i-a fost scriitorului carte de căpătîi, stimulîndu-i neincetat dorința de a se pătrunde de „mitul și sufletul autohton". Dramatismul acestei epoci se poate cu greu înscrie într-o definiție. E o stare de spirit cu o țesătură inefabilă, de care se îmbibă profund substanța operei și care se percepe ca o expresie de idei, ca o subtilă emanație ce nu încape în tiparele nici unui procedeu, transmițîndu-se asemeni fluidului misterios al poeziei ori armoniilor diafane, greu de exprimat în cuvinte, ale muzicii.

Emoția specifică, imediată, a faptului dramatic se diminuează, fără să sucombe, pălind înaintea tragismului de specie superioară al reflexiei. În mod firesc, dramatismul contează în acest caz mai puțin ca fapt în sine, suficient sieși ca valoare emoțională, fiind dependent de acel dramatism de subtile reverberații care intră ca o componentă inextricabilă în cugetarea însăși. E o cale pe care el o poate parcurge. Nu singura, de altfel. Așa cum am văzut, scriitorul posedă un pronunțat simț estetic al dramatismului. Așa se explică vocația lui pentru expresia teatrală sau livrescă din unele opere. Posibilitatea obiectivării, a detașării de faptul narat, adesea cu acel umor inefabil care-i este atît de caracteristic, face ca perspectiva asupra faptului dramatic să se răstoarne. În consecință, paradoxal, dar explicabil în ordine estetică, el va dispune de o percepție comică. Astfel încît o exclamație a scriitorului ca aceasta: „E așa de tragic, încît pare comic, încît pare o farsă amuzantă" *(Demonul tinereții,* IX, 183) nu trebuie să surprindă și nici nu este un joc gratuit al paradoxelor, o invertire forțată a aparențelor și a esenței. Căci dacă scriitorul își permite cîteodată să trateze episodul tragic fără nimic sumbru, ca pe un joc teribil și straniu (sfîrșitul lui Laurențiu Costea — *Cazul Eugeniței Costea),* aceasta e de natură să amplifice resursele dramatice ale momentului, să le potențeze, fiind o expresie rafinată a măiestriei scriitorului.

S-ar spune cîteodată că dramatismul unui episod narat este cultivat cu stăruință nu în primul rînd ca o realitate existențială care se cere imperios comunicată, cît ca o realitate artistică în sine, sensul predominant al povestirilor fiind deci unul estetic, mai bine spus, estetizant: „și totuși istorisirile le ascultăm ca pe niște basme care ne mișcă, dar care nu sînt decît basme". Nu va spune scriitorul însuși că „important în artă nu e atît subiectul cît forma"? Dar creatorul, mag al cuvîntului evocator, nu poate respecta întocmai și întotdeauna consemnul. El are un suflet cald și duios de moldovean, care vibrează melancolic la auzul cîte unei istorisiri din vechime, care

e fascinat, romantic, de „visul mohorît al legendelor", care, aplecat peste file de istorie, se simte mișcat de soarta tristă a vreunui personaj cum este domnița Ruxanda. Cum zice Profira Sadoveanu: „i se umpleau ochii de abur și i se zugruma glasul de năvala amărăciunii, cînd cronicarul se vaită cu năduf. „Oh! Oh! Oh! Sireacă țeară a Moldovei, ce nenorociri de stăpîni ca aceștia ai avut! Ce sorți de vieți ți-au căzut!"

Avea un remarcabil simț al transpunerii în epocă și el însuși apare ca un cronicar peste veac atunci cînd evocă „o istorisire de acum trei sute de ani", „în liniștea unei prisăci", avînd în inimă „răsunetul durerii" strămoșești. Retroactiv, multe dintre aceste drame „din vechime", proiectate într-un halo tulburător și nimbate de o poezie plină de mister au contur de legendă, de baladă eroică. Dimensiunea eroică a eposului sadovenian constituie, prin însuși sensul originar, o componentă dramatică fundamentală.

Ceea ce e uimitor în atitudinea dramatică a scriitorului este că ea împletește într-o sinteză armonioasă evlavia mistică, prospețimea de senzații a unei firi primitive, alături de seninătatea, echilibrul și venerația solemnă, rituală ce-au intrat în definiția tragosului elin, pe de o parte și, pe de alta, perspectiva filozofică, omniscientă, scepticismul metafizic al ecleziastului.

Există la Sadoveanu o nevoie adîncă de a se încorpora universului înconjurător, într-un proces pe care, el însuși, l-a numit osmotic, aspirația de a simți pulsul vieții în manifestările ei cele mai tainice. E o predispoziție romantică. Așa el poate deveni un martor înfiorat al mișcărilor naturii, pătrunzîndu-se de sensurile lor tulburătoare. Așa se poate bucura, cu bucuria luminoasă a clasicului, de armonia divină atotstăpînitoare peste fenomene și lucruri. Așa poate simți cu tulburare orice zdruncin al acestei armonii. Și, în simfonia superbă a naturii, orice sunet discordant provoacă o strîngere de inimă, înfioară, neliniștește, întristează. Tulburarea purității și a armoniei e privită de clasicul Sadoveanu cu un profund sentiment dramatic, ea este dramatică. Dramatică în esență, în necontenita-i mișcare dialectică, pentru că viața, în mersul ei spre noi și noi desăvîrșiri, își desface necontenit un echilibru pentru a-și clădi un altul. Această sensibilitate exacerbată la dialectica dramatică a mișcărilor firii nu e decît poetica „teroare divină față de forțele eterne" *(Vechime,* XV, 285). Starea de meditație a prozei sadoveniene, asociată voluptății senzoriale a romanticului, capătă reflexe dramatice, cu încărcătură de poem subiacent. „Soarele aurește, umbra pune valori tabloului; noaptea cu lună, amurgul, zorile, toate sînt prilej de poezie intensă ce te străbate ca o iubire sau ca o durere" *(ib.* 284).

Natura se pătrunde de fiecare dramă, o încorporează, păstrînd în eternitate ecoul tragic, amintirea existențelor care i s-au integrat. „Am trecut cu șalupa înainte. Trupul a rămas plutind în singurătăți, căutînd un mormînt tainic, între liane, cu paserile fulgerate și cu

mistreții cei cărunți" (*Privelişti dobrogene*, VI, 92). Aflăm aici o expresie intens dramatică a intuiției sadoveniene asupra „străvechii asociații a mediului cosmic cu produsul său, omul vechi al acestui pămînt". Rezonanța dramelor se amplifică în ambianța cosmică în care omul trăiește și de care este legat prin întreaga sa istorie. Abandonîndu-și funcția de decor, natura își armonizează sonurile cu acordurile pline de mîhnire ale vreunui recitativ dramatic intonat parcă în melodii sfîșietoare de vioară ori în vibrinde, dureroase coarde de violoncel. „Cutie de rezonanță" a destinelor omenești, cum a fost numită, natura apare cîteodată la Sadoveanu și în ipostaza unui corifeu tragic. Ea își prefiră coarde de vînt, strune ale pădurilor, intonînd în surdină sau, alteori, în fortissimo, un recviem pentru cei care nu mai sînt. Ea poartă în sine amintirea unor întîmplări tragice din vremuri de demult, al căror ecou îl poate prelungi în veșnicie; ea poate fi sumbrul, lamentuosul prevestitor, profet al unei drame ce va să vie, fie războiul, fie boala, fie sfîrșitul. Așa cum tot natura, prin nesfîrșita, miraculoasa-i putere de regenerare, e generatoare de încredere și optimism.

„Fiecare colț de pămînt își are tragediile lui", observă umanistul. Și, altă dată: „Cînd am aflat întîmplarea aceasta, nu m-am mai gîndit să cercetez frumusețile locurilor. Necazurile oamenilor au de multe ori mai multă măreție decît un deal prăpăstios. Rămîi înmărmurit în fața lor și nici nu-ți vine a crede". Acest sentiment măreț al tragicului, un tragic de subtile esențe reflexive, oficiat cu gravitate ecleziastică, răscolește paginile cele mai elevate și mai intense, mai pătrunzătoare, sub raport dramatic, ale operei sadoveniene.

Ca o imensă harfă eoliană, opera acestui aed al neamului nostru care este Sadoveanu, dă glas unui univers întreg de simțăminte și gînduri. E parcă viața însăși care își destăinuie tainele, povestind de bucurii și tristeți, de fericiri și dureri. Sub liniștea de fluviu maiestuos e un clocot de viață îndelung stăpînit. Intonată pe strune varii, mergînd de la actul fizic, senzorial, și pînă la expresia pură a cugetării, expresia dramatică parcurge o întreagă evoluție. Cînd dramatismul ajunge să devină dintr-o manifestare concretă un act intelectual, detașat, cu o profundă și liberă conștiință de sine, atunci ciclul său poate fi socotit încheiat. Încheiat într-un chip magistral, prin opere de primă mărime ale literaturii noastre, cum sînt *Baltagul*, *Creanga de aur*, *Nicoară Potcoavă*, în care expresia sadoveniană ajunge pe cele mai înalte culmi.

L'EXPRESSION DRAMATIQUE DE L'OEUVRE DE MIHAIL SADOVEANU

RÉSUMÉ

L'expression dramatique correspond, chez M. Sadoveanu, aux étapes traversées par son oeuvre, élémentaire dans la période de ses débuts, — lorsqu'elle se caractérise par des gestes brusques et par l'action, — allant ensuite, graduellement, vers la réflexion, vers une conversion du dramatisme — état physique, en dramatisme — état d'esprit. La vie et la mort, la solitude et l'exode, l'incommunicabilité, de même que les rencontres et les confessions dans les auberges des grandes routes constituent autant de sources et d'occasions de scènes dramatiques dans l'oeuvre de Sadoveanu.

Le sens dramatique de l'oeuvre ne s'exprime pas seulement par le dialogue et le monologue, les personnages de Sadoveanu ayant un penchant prédominant vers le monologue, mais, parfois, il se dégage de la narration même. L'expression dramatique de l'oeuvre sadovénienne est considérée dans son évolution : le commentaire, la préfiguration, le rythme épique accusent eux aussi une gradation sous le rapport de l'expressivité. Le contenu de l'oeuvre est assimilé dans le langage. Le dramatisme transparaît dans un geste, dans un mot des personnages, dans un commentaire, apparemment passager, de l'écrivain. La nature ne reste plus un simple décor mais elle s'incorpore aux drames et les amplifie.

L'expression dramatique de l'oeuvre de M. Sadoveanu marque toute une ascension depuis l'acte physique et sensoriel, jusqu'à la réflexion, lorsque le dramatisme, manifestation concrète, devient un acte intellectuel. Cette profonde et libre conscience de soi, dramatisme d'essence supérieure, est illustrée dans ses oeuvres de pleine maturité, comme *Baltagul* («Le Hachereau»), *Creanga de aur* («Le Rameau d'or») ou *Nicoară Potcoavă*.